

3. «Сюрреализм – это просто большая открытость миру»: малоизвестное интервью Хулио Кортасара // *Вопр. лит.* 2005. № 5.
4. «Вероятно, юнговских архетипов» – см. *Адорно Т.* Оглядываясь на сюрреализм // *Синий диван.* 2006. № 8.
5. Цит по.: *Гольдт (Майнц) Р.* Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // *Экфрасис в русской литературе* : тр. Лозанн. симп. М., 2002.
6. *Поплавский Б.* Автоматические стихи. М., 1999.
7. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения / под общ. ред. С. А. Ивановой. СПб., 1999.
8. *Павлова Н. С., Бройтман С. Н.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005 // «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого).
9. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
10. *М. Ямпольский.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.
11. *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007.

Л. А. Дягилева
г. Екатеринбург

Критическая проза В. Розанова: интерпретация и проблема жанровой номинации

В конце XIX – начале XX века в русской критике формируется интерпретационный тип критики, «предложившей принцип “я – субъекта” в качестве абсолютной парадигмы, порождающей значения и смыслы. Проблема жанра в таком контексте теряет свою актуальность и уступает место проблеме творческой индивидуальности, проявляющейся в специфическом типе письма» [1]. В. В. Розанов – один из наиболее ярких представителей этого направления. Для критических текстов Розанова характерны непредсказуемость, спонтанность, очевидное пренебрежение логикой, аргументами, доказательствами, то есть тем, что всегда определяет уровень литературно-критического анализма. Эти тексты не вписываются в жанровую классификацию, которой подчинялась критика предшествовавшего исторического периода.

Розановский дискурс обладает свойством самопорождающей структуры, которой свойственна принципиальная незавершенность.

Следовательно, фрагментарность для критика становится определяющей категорией. «Розановские тексты, – пишет Л. Н. Житкова, – <...> разорваны, неопределенны, фрагментарны: фрагмент – излюбленный розановский дискурс» [1]. Материалом, на котором основывается критик, являются «случайные точки жизненного пространства» [Там же]. Широко применяя в своих текстах принцип монтажа, то есть прерывности, дискретности изображения, разбивки повествования на множество мелких эпизодов, автор сохраняет при этом смысловое и стилевое единство. При разноплановости, внешней эклектичности, многоуровневой сложности и языковой и событийной пестроте тексты Розанова создают впечатление органической целостности, завершенности, что производит, по существу, художественно-эстетический эффект.

Так, например, в статье «К кончине Пушкина (по поводу новой книги П. Е. Щеголева “Смерть Пушкина”）」 выделяется несколько смысловых фрагментов. Каждый фрагмент строится по принципу сужения-расширения смыслообраза. В первом автор рецензирует книгу П. Е. Щеголева «Смерть Пушкина», главный вопрос которой – кто виноват в смерти поэта? Розанов пишет, что объективно в смерти Пушкина обвинить некого, но есть причина не «феноменальная, не зависящая от случайностей, а причина ноуменальная, вот это – “в звездах”» [2]. Для того чтобы проиллюстрировать свои рассуждения, Розанов приводит отрывок из письма Пушкина к Наталье Николаевне, оскорбительного для нее. Имеется в виду письмо от 30 октября 1833 года, где Пушкин упрекает жену в компрометирующем ее излишне кокетливом поведении. Это письмо, по мнению Розанова, написано языком, на котором можно разговаривать только с «кокеткой, тротуарной девушкой», но никак не с женой; тем самым Пушкин «освобождает ее на всякое поведение». Розанов показывает далее, что каждый из участников драмы абсолютно точно следовал логике своих личных обстоятельств – «каждая планета “текла по пути своему”»: «Пушкин – величайший русский поэт», «Гончарова – первая красавица Петербурга», «барон Геккерен был дипломатом, и “что же – ему было перестать быть дипломатом?”», «Дантес – очень красивый кавалергард» (С. 643). Сама возможность подобного разговора с женой, как утверждает Розанов, есть отражение александровского времени, его быта, культуры и т. д. Бытовая подробность становится «ключом», раскрывающим феномен принципиально не раскрываемого явления. Розанов останавливается на оскорбительных для Натальи Николаевны фразах из письма, которые так «физиологичны» (С. 645). Слово оказывается призмой, через которую критик смотрит на случившееся с Пушкиным трагическое событие:

«Именно этими словами, — пишет Розанов, — и дозволенностью таких слов с нею освобождается (Наталья Николаевна. — *Л. Д.*) на все поступки, на всякое поведение» [Там же].

Повествование движется как бы скачкообразно, мгновенно изменяя ракурсы, то приближаясь вплотную к объекту размышления, то удаляясь на бесконечно далекую историческую дистанцию, вследствие чего тематические уровни оказываются подвижными.

В следующем фрагменте статьи, который начинается со слов «не надо даже напоминать о Михайловском» (С. 645), Розанов от «сужения» в первом фрагменте переходит снова к «расширению». Главной особенностью Пушкина, объясняющей резкость его обвинений в адрес жены, по мнению Розанова, является неспособность к «сухому слову»: слово Пушкина всегда «физиологично» [Там же]. Например, Пушкин «о “горничной Татьяны” говорит так же “всласть”, как о Татьяне» (С. 646); он может посвящать жене и высокую лирику, и вот такие «убийственные письма» (С. 645). Ведь он пишет не как муж, «выбравший себе одну жену», а как поэт, «пантеист любви», и смотрит на сложившуюся ситуацию не как человек, а как художник.

В третьей части, от слов «около такого пантеиста-мужа» (С. 646) продолжается «расширение» тематического образа. Образ «пантеиста-мужа» проецируется на историческую эпоху: «Та Александровская эпоха была вообще какою-то... универсально-любовнической» [Там же]: Наталья Николаевна могла изменить мужу, потому что «измены были до такой степени всеобщы, обыкновенны, что “не изменять” казалось чудом и тем, “чего нет и даже не должно быть”» [Там же]. Гениальность Пушкина неотделима от этой эпохи, «но ведь это, однако, и произвело... роскошь... всех этих работ, глядя на которые, замирает и до сих пор взгляд» [Там же].

Далее в заключительной третьей части происходит смысловое «сужение»: «Все вдруг заговорили об одном, с определенным именем» (С. 647): Пушкин из эпохальной личности становится конкретным человеком, из «пантеиста любви» превращается в мужа, которому изменила жена: «началась травля мужа и человека» [Там же], «“всех” не подняли на травлю, а одного Пушкина» [Там же]. Критик переходит от исторического к семейному, в конкретно-бытовой план: Пушкин «неосторожным стихотворением... поднял против себя травлю» [Там же]. Розанов пишет, что «зерно смерти Пушкина» заключалось именно в том, что поэт не вынес «травимости собственно себя», когда его имя стало именем не поэта, а конкретного человека, мужа. То, что существовало как атмосфе-

ра эпохи, в полунамеках и полутонах, стало вдруг овеществлено, и все заговорили «об одном, с определенным именем» [Там же].

«Сужения-расширения» позволяют автору переходить из одной плоскости в другую, смещать и смешивать пространства, создавая лишенный условностей мир. Мысль свободно существует в разных парадигмах: философской, конкретно-бытовой, художественно-эстетической. «Начать с единичной вещи, – пишет А. А. Грякалов, – существование которой “случайно открылось духу”, и далее, далее – до понимания неразложимых данностей, где предстает чистая сторона бытия» [3].

Розановым используется такой прием, как прием многоголосья, когда «событие “разыгрывается” в точке диалогической встречи двух сознаний» [4], когда авторское сознание вступает в контакт с другими сознаниями. Так, говоря о «пантеистичности» Пушкина, Розанов подключает «голос» Натальи Николаевны Гончаровой, как бы соглашающейся с точкой зрения автора, что «около... пантеиста-мужа жена... чувствует себя безмужнею...»

– До брака вон какие стихи он писал обо мне. А теперь пишет такие письма. И оба пишет со славью. Где же истина? Где, наконец, “он, мой Александр Сергеевич?”

– Где, наконец, муж?» (С. 646).

После «реплики» Натальи Николаевны звучат «голоса» «верных мужей своих жен», которые подтверждают мысль автора о том, что «универсально-любовническая» Александровская эпоха породила «работы..., глядя на которые, замирает и до сих пор взгляд» [Там же]:

«Мы, “верные мужья своих жен”, не умеем так строить. Почему-то не умеем. И – ни писать таких стихов, как Пушкин и Лермонтов. Есть связь талантов и чинов жизни» [Там же].

Таким образом, помимо автора как завершающего начала, в тексте присутствуют «персонажи» и вообще «чужие» речевые дискурсы. Подобно тому, как развивается мысль в художественном произведении, Розанов с помощью «авторов-корреспондентов» [3] выражает свои мысли с нескольких точек зрения, разным языком. Автор задает тему, которая постепенно модернизируется, формируется в диалогическом пространстве. Помимо конкретных «персонажей», таких как, например, Наталья Николаевна Гончарова, в анализируемой работе Розанова звучат и безличные реплики, которые, вплетаясь в канву статьи, делают ее полифоничной: «Могила. Умерло. Расходитесь, господа, нечего ждать» (С. 644).

Подробности из жизни и творчества того или иного писателя, в выборе которых Розанов исходит из субъективного интереса и восприятия,

в осмыслении критика приобретают онтологическую значимость, хотя и производят впечатление предельной субъективности, особой авторской прихотливости.

Продолжая мысль о фрагментарности розановских текстов, о методе переключения абстрактных категорий в образно-метафорический план, перейдем к анализу другой работы Розанова – «Пушкин и Лермонтов».

Здесь выделяется три фрагмента, три темы, обозначенные ключевыми словами: «Пушкин», «Лермонтов», «церковь» (религия), где анализ строится по классической модели: тезис-антитезис-синтез. Тезис – «Пушкин», антитезис – «Лермонтов», синтез – «церковь».

Начало текста, введение – это тезис «Пушкин есть поэт мирового “лада” – ладности, гармонии, согласия и счастья» (С. 602). Пушкин здесь «глава мирового охранения» [Там же], его мир – это мир в состоянии покоя: «Больше никуда не пойдешь», если все и «так хорошо» [Там же]. Однако мир движется и вообще не стоит на месте: «Мир движется и этим отрицает покой, счастье, устойчивость, всеблаженство и “охранку”» [Там же]. Движение – интенция, ведущая к разрушению «всеблаженства», к смерти, но «если “блаженство”, то зачем же умирать? А все умирают. Тут, правда, вскочишь с какой угодно постели – и убежишь» [Там же]. Так мотив движения перетекает в мотив смерти, а потом в мотив безумия: «Смерть есть безумие в существе своем» (С. 603).

Мотив движения, ведущего к смерти, выводит к теме Лермонтова: «Лермонтов... объясняет нам, почему мир “вскочил и убежал” [Там же]. Мир Лермонтова в состоянии после грехопадения, после утраты рая, Лермонтов – это «разлад»: «“разлад”, “не хочется”, “отвращение” – вот все, что он “пел”» [Там же]. Лермонтов – поэт, наслаждающийся самим фактом «разлада» мира, потерявшего состояние покоя; он объясняет причины, заставившие человечество покинуть рай.

Русская литература начинается с Пушкина и Лермонтова: «Литература наша может быть счастливее всех литератур, именно гармоничнее их всех, потому что в ней единственно “лад” выразился столько же удачно и полно, так же окончательно и возвышенно, как и “разлад”: и через это, в двух элементах своих, она до некоторой степени разрешает проблему космического движения» [Там же]. Получается, что русская литература, синтезируя в себе два начала – «лада» и «разлада», «охранения» и «движения», становится гармоничной, принимая в себя эти разнонаправленные силы. Но этот синтез – уже что-то «над Пушкиным и Лермонтовым» – так появляется мотив гармонического движения [Там же].

Мотив гармоничного движения открывает последнюю, третью часть работы. Розанов пишет: «“В итоге – все-таки “религия”... В итоге – все-таки “церковь”» (С. 604). Религия, по Розанову, – это середина, «не “средненькое” и смешное, не “мещанское”, а – великолепное, дивное, сверкающее, победное» [Там же], в итоге получается, что «какое-то тайное великолепие превозмогает в мире все-таки отрицание, и хотя есть “смерть” и “царит смерть”, но “побеждает, однако, жизнь и, в конце концов, остается последнею”» [Там же]. Именно религия синтезирует «движение» и «лад».

Таким образом, структура статьи имеет кольцевое строение: «лад» – «разлад» – «лад». В первой части показан мир до грехопадения, во второй – после и в последней (религиозный синтез) – возвращение к первоначальной гармонии. Розанов развивает мысль о том, что только в пределах религии возможно совмещение идеи раз и навсегда сотворенного мира и идеи движения. Только в пределах религии человек способен преодолеть трагизм жизни, заключающийся в том, что «все умирают» (С. 602). Религия как бы защищает человека от того, чтобы ему открылось «безумие во всех его не шуточных ужасах» (С. 604).

Имена Пушкина и Лермонтова как центральные темы статьи становятся своеобразной «рамкой» текста. Вокруг них группируются мотивы, также противопоставленные друг другу. Мотивы раскрываются разнонаправленно, стремясь к онтологическому уровню, и, пересекаясь между собой, «скрепляют» темы, «завязывают» их в единство.

Данная работа Розанова включает целую систему «мелочей» и «подробностей». Это, в первую очередь, реплики. Авторский текст «разрывается» репликами, принадлежащими различным адресантам. Например, «голос» мира: «Мир движется и этим отрицает покой, счастье, устойчивость, всеблаженство и “охранку”». – Не хочу быть сохранным...» (С. 602). Есть реплики, произносимые как будто из толпы: «С Пушкиным – лафа», «бежит канашка», «дураку была заготовлена постель на всю жизнь, а он вскочил и убежал» [Там же], «...бежать... до перелома ног и буханья головой куда-нибудь об стену» (С. 603). Просторечные элементы придают всему тексту разговорную стилистическую окраску. Онтологические, общекультурные темы, такие, как «история грехопадения», противостояние Бога и дьявола («Бог сильнее дьявола, хотя дьявол и есть» (С. 604), специфика русской литературы («русская литература собственно объяснила движение» (С. 603), переводятся в профанную, маскарадную плоскость, когда серьезная философская и религиозная проблематика подается автором, с одной стороны, в жаргонном оформлении, например,

«канашка», «ба», «лафа», с другой – в системе философом: «история грехопадения», «библейская история», «смерть», «космос». Игра несколькими планами позволяет Розанову привносить в текст новые, неожиданные смыслы и оживлять серьезную проблематику.

Есть реплики, которые, подобно анализируемым в первой статье, не имеют определенного адресанта. Это аналог коллективного голоса, звучащего с «другой», неавторской зоны: «Умираем» (С. 602). Иногда автор раздваивается и ведет внутренний диалог с самим собой. С одной позиции он задает вопрос, с другой – сам себе отвечает: «Если “блаженство”, то зачем же умирать? А все умирают. Тут, правда, вскочишь с какой угодно постели – и убежишь» [Там же].

В. Носов отмечает, что «Розанов... оставался... в публицистике поэтом-философом, умевшим совладать с будничными темами и проблемами, которые под его пером... теряли свой мелкий, “пустячный” характер, превращались в материал для размышления о вековых дилеммах бытия» [5]. Наполняя текст разнонаправленными голосами, звучащими из разных зон, автор создает иллюзию самопорождающейся структуры.

Переходя с одного языка на другой (с бытового на философский и наоборот), используя различные пласты лексики, подключая множество голосов, Розанов делает статью подобной полифонической музыкальной композиции: голоса звучат равноправно, их объединение подчиняется законам гармонии, координирующей общее звучание. Текст воздействует не только на рациональное восприятие, восприятие идей и смыслов, но и на эмоциональную сферу. Критик, подобно автору художественного произведения, выражает, с помощью системы субъектов речи, свои мысли с нескольких точек зрения, разным языком. Это позволяет комбинировать разноплановые смыслы, не выходя при этом за пределы «организующего сознания автора».

В разных частях текста мы наблюдаем его разный темп и плотность. В первой части, со слов «Пушкин есть поэт мирового “лада”» и до слов «Тут вы все найдете, тут все разрешено и обосновано...» – медленный темп (адажио), который создается за счет плавного перетекания одной мысли в другую. Тут звучит один голос – это голос автора. Затем темп начинает ускоряться (анданте), появляются реплики «с Пушкиным – хорошо жить», «с Пушкиным – лафа», с третьего абзаца «ну, тогда все тихо, замерло и стоит на месте» каждое предложение становится отдельной репликой, появляются «авторы-корреспонденты», с их предельно лаконичными, афористичными репликами типа «дураку была заготовлена постель на всю жизнь, а он вскочил, да и убежал», «умираем»

(С. 602) – все это «работает» на ускорение темпа. С реплики «не хочу быть сохраненным» (это часть с более быстрым темпом – аллегро) темп уплотняется за счет вопросительных и восклицательных предложений: «Ба! – откуда», «Мир пошел! Мир идет!» Отрывок строится по схеме «реплика – ответ» («Мир пошел! Мир идет! Странное зрелище. Откуда у него ноги-то? А есть» (С. 602).

Переломный момент – от слов «если “блаженство”», то зачем же умирать» – дан в максимальном темпе (престо). Темп ускоряется не только за счет реплик, но и за счет высокой смысловой концентрации. Затем темп замедляется, и говорит только автор. От слов «литература наша...» до слов «Лермонтов никуда не приходит, а только уходит» (С. 603) темп снова ускоряется. Кульминационная точка – «Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно» [Там же]. Затем темп замедляется и уже не меняется: он будет умеренно быстрым (аллегро), без замедлений и переходов. Таким образом, интонационно-ритмическая композиция статьи движется от замедления к ускорению, а потом снова к замедлению.

Наблюдения за творческой манерой Розанова позволяют сделать вывод о типологической близости его критической прозы к прозе художественной. Оставаясь на территории критики, Розанов пользуется приемами художественной литературы, что позволяет говорить об особой, двойственной природе розановской критики. Он пишет работы, которые невозможно номинировать ни как рецензии, ни как статьи, ни даже как философские эссе. Проблема литературно-критического жанра не является актуальной для этого автора – в данном случае прежде всего следует ставить вопрос о стилевой индивидуальности критики.

-
1. См.: *Житкова Л. Н.* Тенденции жанровой динамики в русской литературной критике // *Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : Дергачевские чтения–2006 : материалы междунар. науч. конф. 5–7 октября 2006 г.* Екатеринбург, 2007.
 2. *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М., 1995. Далее цитаты даются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.
 3. *Грякалов А. А.* Понимание и письмо: опыт В. В. Розанова // *Вопр. лит.* 2006. № 4.
 4. *Пеуранен Э. О.* Полифония: / лит. энцикл. словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
 5. *Носов С. Н.* В. В. Розанов: Эстетика свободы. СПб., 1993.